

La Música

[Metadata, citation and similar papers at](#)

Portal de Revistas Científicas Complutenses

JOSÉ ANTONIO MUÑIZ VELÁZQUEZ

*Allí donde se quiere tener esclavos,
hay necesidad de toda la música posible.*

Lev Nikolaevitch

A los ochenta y dos años, el estado de salud del General **Francisco Franco Bahamonde** no era precisamente excelente. Venía empeorando por un conjunto de afecciones entre las que se encontraba la *enfermedad de Parkinson*. Su médico de confianza, por aquel entonces el doctor **Vicente Pozuelo**, se mostraba especialmente preocupado por el estado de ánimo y la moral de su paciente, algo clave a la hora del desarrollo de una enfermedad. Para mejorarlos, nos cuenta **Paul Preston** (1993), no se le ocurrió otra cosa que hacer escuchar al Caudillo grabaciones de las marchas militares de la Legión Española mientras ejercía la terapia. El resultado fue positivo y casi instantáneo, al hacerle trasladarse en el tiempo hasta los años de su juventud en la guerra de África, una de las mayores pasiones del militar ferrolense. Con *Soy valiente y leal legionario*, dice Preston, le brillaron los ojos, comenzó a sonreír, «sintiéndose una vez más un *novio de la muerte*» (pág., 951).

¿Qué había en aquellas notas marciales con las que Franco hacía la rehabilitación, para hacerle mejorar tan notablemente? ¿Cómo consiguió la música que volviera un poco de luz a la mirada del dictador ya cansado y casi moribundo? La música no sólo le hizo recordar su juventud, sino que le hizo *recordarse en* su juventud, insuflándole las energías, las ambiciones, el arrojo... que mostraba Franco en aquellos años y en aquellas tierras africanas. ¿Tal es la fuerza de evocación de la música? ¿Tal es la influencia de la misma en los estados de ánimo del ser humano?

Lo cierto es que por intuición o por ciencia, Franco y su régimen tuvieron presente guardarle un determinado papel a la música en toda su orquestación propagandística y simbólica, bajo diferentes frentes de actuación. Franco siem-

pre tuvo constancia de la enorme importancia de las relaciones públicas, de la comunicación, de la prensa, de la propaganda (**M. Leguineche**, 1996, pág. 147) ya fuera a la hora de plantear una guerra, como a la de forjar su propia carrera profesional. La música fue un *detalle* que no se le escapó. Una de las reglas de la propaganda señaladas por **Domenach** es precisamente la *orquestración*, es decir, la de orientar varias acciones diferentes para hacerlas desembocar, por diversos caminos y con un *tempo* previsto, en un mismo objetivo comunicativo-persuasivo. «*La música*, (afirma **Pizarroso Quintero**, 1996, pág. 30), *especialmente el canto, ha sido utilizada siempre como instrumento propagandístico*», ha sido y es, como vemos, uno de esos caminos que puede tomar la propaganda, una vez orquestada y planificada. El Franquismo puso en funcionamiento una sistema propagandístico que no prescindió de la música para así servir mejor al régimen, contribuir a forjar un *Imperio* y glorificar a su Caudillo.

Por otro lado, no debemos olvidar que el Franquismo no fue otra cosa que un nacionalismo de corte autoritario y fascista instalado en el poder casi cuarenta años. **Ernest Gellner**, entre otros, nos señala que tener una *nacionalidad* (una *nación* a la que pertenecer)¹ no es algo inherente a la naturaleza humana, y muchas son las pruebas que nos da de ello la Historia, la Antropología, la Sociología, la Psicología... Por tanto, si la nación no es *natural* deberá ser cultural, simbólica. En ese conjunto de símbolos que forma la nación deberá haber necesariamente un sitio para los sonidos. La nación debe quedar limitada en todas las dimensiones culturales y sensoriales del individuo. La nación no puede ser sólo visual, debe ser también sonora. La música, desde sus bases populares, nos otorga la oportunidad de construirmos una nación sonora, una *patria musical* a la cual yo reconozca y en la que yo me reconozca. Cada nación hace (supuestamente) su música, por lo que, recíprocamente, la música hace nación.

Adelantándonos un poco en nuestra exposición, lo cierto es que una de las funciones principales de la música, desde el punto de vista antropológico, es la de dar cohesión al grupo, sea éste definido según las culturas (*nación, tribu, pueblo*, etc.). En palabras del etnomusicólogo **Martín Herrero** (1997, pág. 138) «*la música también proporciona una solidaridad entre los miembros del grupo.*»

Esta capacidad de reforzar, y dar incluso, una identidad colectiva es una virtud que hace de la música algo irrenunciable para todo nacionalismo, de tal suerte que es difícil que un nacionalismo en el poder se abstenga de utilizar la música en beneficio propio, y más el franquismo, con la necesidad constante de justificarse y legitimarse más allá de la represión y la fuerza.

De ese uso de la música por parte del franquismo es sobre lo que queremos llamar la atención con estas páginas, así como señalar la contribución que

¹ Es necesario que no confundamos el concepto de *nación* con términos como *Cultura*, *Civilización*, *Colectividad* o cualquier otro que haga referencia a la universal tendencia del ser humano a vivir inserto en un grupo formado por sus semejantes.

hizo la música, consciente o inconscientemente, a la conservación del régimen. Pero antes quisiera dejar claro unas nociones importantes a la hora de describir las relaciones entre la música y la propaganda política.

1. LA MÚSICA COMO FACTOR PROPAGANDÍSTICO

Lo primero que hay que señalar a la hora de entablar las relaciones entre la música y la propaganda política, es que, *grosso modo*, las posibilidades de relación son dos, según el grado de imbricación entre un fenómeno y otro. Por un lado tenemos la música que podemos llamar *autónoma*, en sus diferentes expresiones, que van desde el folklore a la mal llamada *clásica*, que en un momento dado se pone al servicio de la propaganda. Es lo que llamaremos *propaganda musical*, la música utilizada como arma propagandística. Una música hecha propaganda. Ejemplo notorio de ello lo encontramos en el nazismo, que usó toda la tradición alemana, en particular a **Richard Wagner**, para cubrir la necesidad sonora de la propaganda del régimen.

Para dar con el segundo caso debemos seguir el sentido inverso. Es decir, ahora no es la propaganda la que busca a la música, sino al contrario. Ahora será la propaganda la que se vista de música, la que se camufle entre los pentagramas. No se trata ahora de usar una música que existía por motu proprio, sino de crear una música con el único sentido de servir como propaganda, dando así un nuevo género musical, la **música propagandística**. Como ejemplo claro, tenemos los himnos de los países, de las regiones, de ciudades incluso. Una propaganda hecha música, que nos acosa no por los ojos sino por los oídos.

Evidentemente, las fronteras entre un camino y otro son a veces difusas, y más cuando es el mismo fin el que buscan y son los mismos efectos los que pretenden provocar, pero es importante que quede al menos presente que son dos las trayectorias que se han seguido a la hora de casar música y propaganda. Uno, llevando la música a la casa de la propaganda, y dos, inyectando la propaganda en la partitura.

Esto se complica un poco, si tenemos en cuenta la forma de aparición de esa música propagandística y de esa propaganda musical. Múltiples son las formas y los modos en los que la música puede aparecer en el ámbito de la propaganda, pero fundamental y metodológicamente los dividiremos en dos formas diferentes. La primera será la que llamemos de forma *exenta*, es decir, la música aparece sin otro elemento propagandístico que le acompañe o al que acompañe, no necesita de otra acción propagandística para existir. Piénsese, por ejemplo, en un certamen de música folklórica y popular, afianzando *el valor y la sabiduría del pueblo de nuestra nación*. Por el contrario, la música puede aparecer insertada en otra acción propagandística, como puede ser una ceremonia de Estado en la que se integra la audición de himnos, marchas y canciones, o bien un spot político con banda sonora, la música en un mitin político, etc.

Así, al cruzar los dos factores de diferenciación que hemos señalado como primordiales a la hora de definir la relación entre música y Propaganda, nos encontramos con cuatro posibilidades, esquematizadas en el siguiente cuadro.

Cuadro 1. Relaciones entre Música y Propaganda.

		Aparición de la música en lo propagandístico	
		Independiente a cualquier otra acción. (Exenta)	Dependiente de otra acción (Inserta).
Aparición de lo propagandístico en la música	Desde la Partitura (Consciente)	Música propagandística <i>Ej.: Las canciones de grupos neonazis en Alemania.</i>	Música propagandística <i>Ej.: Los Himnos.</i>
	Posterior (Autónoma)	Propaganda musical <i>Ej.: La Zarzuela en el Franquismo como género «nacional».</i>	Propaganda musical <i>Ej.: Beethoven en los discursos radiofónicos de Hitler.</i>

2. MÚSICA Y PROPAGANDA: LAS HERRAMIENTAS

Por otro lado, aunque éste no sea el sitio para hacer toda una definición del fenómeno musical en su globalidad, sí será necesario, una vez señaladas las relaciones entre el hecho musical y el propagandístico, delimitar ciertas nociones básicas en torno a la naturaleza misma de la música, para así poder entender mejor el servicio que puede prestarle a la propaganda.

Michel Chion nos dice en uno de sus libros dedicados a estudiar las relaciones entre la imagen y el sonido en el cine, que «*el valor afectivo, emocional, físico y estético de un sonido está ligado no sólo a la explicación causal que le superponemos (lo que creemos que lo ha provocado), sino también a sus cualidades propias de timbre y de textura, a su vibración.*» (1993, pág. 38). En principio, cuatro son los componentes o cualidades a través de los cuales la música actúa, según palabras de **Jankélévitch** (1997), sobre el hombre, desde su sistema nervioso y todas sus funciones vitales. Cualidades que el compositor y teórico **Ramón Barce** (1997) nos describe más detalladamente como elementos estructurales de la música correspondientes a un primer nivel de simbolismo sonoro:

En primer lugar nos encontramos con **la altura** del sonido, dada por el número de vibraciones que sufre la onda sonora en un tiempo determinado, lo que hace que la música sea aguda o grave, brillante u oscura, alegre y seria, espe-

ranzadora o amenazante incluso. Sonidos altos dan inestabilidad y desasosiego, los graves rotundidad y tenebrismo².

La **duración** (y/o el **ritmo** en la sucesión de los sonidos) es otro rasgo esencial. La música es tiempo, el que tarda la onda sonora en propagarse por el espacio y desaparecer. La importancia de esto nos la plasma explícitamente **Hegel**; el filósofo alemán afirma que «*el yo existe en el tiempo, y el tiempo es el ser del sujeto. Pero puesto que el tiempo y no el espacio es el elemento fundamental en que el sonido cobra existencia y valor musical, y puesto que el tiempo del sonido es también el tiempo del sujeto, el sonido penetra en el yo, se apodera de su pura esencia, lo pone en movimiento y lo arrastra con las cadencias de su ritmo...*» La vida, desde sus estadios de expresión biológica más elementales no es otra cosa que ritmo, al igual que ritmo es la naturaleza misma de la música. Desde antes de nacer estamos condenados al ritmo, el del corazón de nuestra madre y el del nuestro propio. Por ello, la duración de los sonidos, al igual que la altura, pueden ser, según Barce, instrumentos excelentes para construir un campo simbólico desde lo musical: duraciones cortas inciden en ideas de movimiento y cambio, mientras que duraciones largas, los *lento* y *adagio* por ejemplo, inspiran reposo y continuidad.

Lo mismo ocurre con la **intensidad** del sonido, tercer elemento, que traduciciéndolo a la física acústica representa la amplitud que alcanzan las ondas en su propagación por el espacio. Los *forte* musicales dan energía y determinación, mientras que los *piano* otorgan una fragilidad manifiesta.

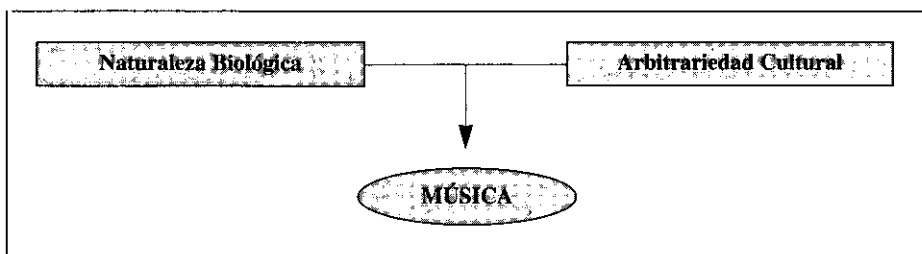
El **timbre** (según el instrumento que interprete la partitura) es el último de esos cuatro elementos esenciales de la música y del que Barce define muy bien sus virtudes simbólicas y semánticas, equiparándolo a lo que para nuestros ojos sería el color.

Teniendo en cuenta que aún quedaría por explicar otros niveles de codificación simbólica musical, tales como los compuestos por la melodía, la frase, la armonía, el contrapunto, la forma, etc., cosa que dejaremos para otro momento, podemos decir que ya están definidas las armas elementales con las que cuenta la música, en su nivel más básico, para hacerle caso a **Platón** y penetrar en el interior de nuestras almas como si de un sortilegio de magia negra se tratara. Y es que, en palabras de Vladimir Jankélévitch: «(la música) *tiene más relación con la magia que con la ciencia demostrativa; quien de ningún modo quiere convencernos con argumentos, sino persuadirnos por medio de canciones, hace actuar el arte pasional de encantar, es a través del poder fraudulento y lo-cuaz de la melodía, de sacudirlo con los prestigios de la armonía y con la fascinación de los ritmos*». (ib.)

Quienes quieran entender en su globalidad y en todas sus posibilidades los fenómenos de comunicación persuasiva, como es el caso de la propaganda política, ya sean como agentes o como estudiosos, no podrán obviar este poder

² No debemos olvidar que estamos hablando en términos simbólicos, por lo que culturales y arbitrarios.

Cuadro 2. Naturaleza de la Música.



que porta la música para persuadir y disuadir. La música cabalga, como el ser humano mismo, entre la Biología (ya lo hemos dicho) y la Cultura. Esto es algo que ha analizado magníficamente bien el prestigioso antropólogo **Claude Levy-Strauss**, quien nos dice que la música explota los ritmos orgánicos y fisiológicos, pero desde una cierta codificación cultural. Vemos con ello que la música, fenómeno universal, es comparable al lenguaje, capacidad innata en las personas y por ende igualmente universal, pero actualizada en lenguas distintas, y por ello arbitrarias, según los grupos culturales de los que se trate.

Por tanto, vemos cómo la capacidad de encantar (seducir, persuadir...) de los pentagramas arranca desde lo más profundo de nuestra naturaleza, y cómo desde siempre estuvieron ambas cosas unidas, unión que se hace patente hasta en la mitología clásica, donde los griegos tenían al arte del canto y de los sonidos y al arte de la persuasión y la retórica bajo la protección e inspiración de una misma musa, *Polymnia*.

3. MÚSICA Y PROPAGANDA: LOS MECANISMOS

En estos términos, la música deberá, por tanto, complementar su función estética, que no abandonarla, con otras de mayor importancia comunicativa, persuasiva y psicológica, aunque no olvidemos que lo estético no excluye lo comunicativo o propagandístico, ni lo psicológico.

Abordando el tema, pues, desde un plano puramente *psicologicista*, tres son las vías principales por las que transitan nuestros planteamientos fundamentales, a saber:

UNO: Desde el punto de vista cognitivo, la música debe jugar un papel clave a la hora de construir los significados finales de todo mensaje persuasivo; La música no se debe limitar, ni puede hacerlo, a acompañar a unas imágenes, a un texto, a un ceremonial protocolario... a una acción propagandística en definitiva, portadora de un significado concreto, sino que entre todos los ele-

mentos que la constituyen, incluido la música, construyen el sentido último que debe procesar el receptor. Ahora bien, la función expresiva o informativa de la música no es sólo semántica, también puede serlo sintáctica, pues a veces es ella la que soporta la estructura del mensaje. La música, por tanto, no ambienta ni sirve de simple acompañamiento a la persuasión. La música *es* también el mensaje.

De esta forma, si nos centramos en la producción audiovisual de la comunicación propagandística o publicitaria, la complementariedad entre la partitura y la planificación del resto de elementos icónicos, textuales, etc. debe ser absoluta, hasta tal punto que la creación de ambas cosas debería ser más o menos simultánea. Por poner un ejemplo ya paradigmático en el ámbito cinematográfico, el director soviético **Eisenstein** esperó a que **Sergei Prokofiev** terminara la partitura para montar definitivamente su *Alexander Nevsky* de 1938. En el mismo sentido, no se puede planificar una ceremonia propagandística sin tener en cuenta el papel que queremos que juegue la música en ella.

DOS: Si nos situamos ahora en la psicología de la memoria, es notorio que la música tiene una fuerza enorme y unas propiedades idóneas para anclar experiencias en el tejido neuronal de la memoria, como vimos en la anécdota del anciano y enfermo Franco con la música legionaria. Los últimos investigadores procedentes de la Psicología Cognitiva no sólo afianzan el concepto de *memoria ecoica*, aquella que **Neisser** definiera en 1967 como el registro y almacenamiento a corto plazo de información auditiva, sino que coinciden en la afirmación de que los estímulos captados por el oído permanecen mucho más en este almacén, que los estímulos visuales en el almacén icónico (**Ballesteros Jiménez**, 1995).

Es notorio también la presencia que la música tiene en la construcción de la Memoria a Largo Plazo, en la que es capaz de quedar anclada, y lo que es más importante para nosotros, hacer quedar anclado *lo que sea*, por un período de tiempo indefinido. Su poder de evocación es por tanto enorme. Tomando las dos acepciones que nos da el diccionario de «evocación», por un lado significa llamar a los espíritus; de hecho la génesis antropológica de la música puede apuntar a eso mismo. La música nació para evocar, para llamar a los espíritus de la Naturaleza y apaciguar así la ira que se les achacaba, para llamar a los que ya murieron y andan por ahí, para hacer presente lo que ya no está, para dar vida a lo inanimado... *symphonialis est anima*. Por otro lado, evocación, o evocar, es también traer algo a la memoria o a la imaginación. La música, por tanto, lleva las cosas a los dos sitios a la vez, es recuerdo y ensueño, es por tanto, pasado y futuro.

TRES: Desde el punto de vista emocional, y por ende motivacional, la música juega un papel excepcional como potenciadora (si no creadora) de emociones que más tarde se traducen en motivaciones determinadas y luego, aunque no siempre, en conductas. La música la conforman una serie de estí-

mulos preconceptuales, como son el timbre, el tono, la intensidad... que ya hemos descrito y que no portan a priori información concreta, pero que gracias a estos, afirma **Schelling**, el sonido musical se convierte en « *el primer grado de espiritualización de la materia, viene a ser la voz de las cosas* ».

Preconceptuales y abstractos son también los sentimientos, no están tan constreñidos, a priori, a la codificación cultural como otras *conductas* mentales (al margen de la discusión que esto pueda suponer con los cognitivistas), por lo que el camino entre ellos y la música es mucho más corto y directo que el seguido por el lenguaje o la imagen, que necesitan de lo concreto para representar y alcanzar lo abstracto. Digamos que la *irracionalidad* de la música la hace más idónea para vehicular una serie de mensajes igualmente irracionales; la convierte en clave para la eficacia de la comunicación de masas, de la comunicación persuasiva.

La paradoja, por tanto, queda establecida, pues si antes dijimos que la música otorga información y significado al mensaje persuasivo, ahora decimos que es precategórica, abstracta. Pues bien, la música es capaz de traspasar esa dualidad contradictoria, erigiéndose como águila bicéfala, pues no tiene significado y sin embargo es capaz de darlo. Jankélévitch nos describe el problema de una manera concisa: « *Directamente, y por sí misma, la música no significa nada, sino por asociación o convención; la música no significa nada, pues significa todo... A las notas se les puede hacer decir lo que se quiera, prestarles todo tipo de poderes analógicos (...) la música, al no expresar ningún significado comunicable, se presta con complaciente docilidad a las interpretaciones más complejas y más dialécticas* ». Queda así, claramente, el camino allanado para agitadores y propagandistas.

4. LA MÚSICA EN LA PROPAGANDA: FUNCIONES

Una vez definidos las herramientas y los procesos psicológicos con los que la música pone en marcha los mecanismos persuasivos, pasaremos a bosquejar un esquema de diferentes funciones que puede cumplir la música en el plano más concreto de la propaganda política:

En primer lugar, al estar la música más cerca del plano emocional de la percepción que del racional, *a priori* al menos, sirve para anular o **disminuir la capacidad crítica**. Es **Fromm** quien nos dice que « *Los métodos de propaganda política tienen sobre el votante el mismo efecto que los de la propaganda comercial sobre el consumidor, ya que tienden a aumentar su sentimiento de insignificancia. La repetición de eslóganes y la exaltación de factores que nada tienen que ver con las cuestiones discutidas, inutilizan sus capacidades críticas*. » (1947, pág. 136) El autor se refería a una Democracia. Imaginemos cuánto se puede multiplicar ese sentimiento de insignificancia en un régimen totalitario, sentimiento que la música, al unirse al mensaje propagandístico, lo hace más intenso. Asimismo, vemos que esto concuerda con una de las funciones que da

Adrián Huici (1996) a la presencia del mito en la propaganda. El mito tiene el poder de no tener que ser discutido, de ser aceptado por el hecho mismo de ser mito, por lo que coacciona y persuade a la vez. La música puede seguir un mecanismo parecido, entra igualmente en el terreno de lo no discutible, de lo no cuestionable, imponiéndose, dando a la propaganda lo mismo que el mito, legitimación de poder.

En segundo lugar, otorga una fuente de **simbolización del poder**, lo hace palpable, le da un cuerpo sonoro con el que representarse. Si atendemos a lo dicho por **Georges Balandier**, (1994, pág. 17) « (El Poder) *no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial.* » A lo que habría que añadir, como venimos diciendo, la producción de sonidos, de música³.

Como tercera función propagandística, adoptamos la que Martín Herrero le da de forma universal a la música, la de **entretenimiento o diversión**. Esto en principio puede no parecer propiamente propagandístico, pero sí lo es: «...*el cine o la televisión entendida como entretenimiento, son medios a través de los cuales se puede realizar la propaganda*» (Pizarroso, ib. pág. 30) Es decir, el entretenimiento puede ser propaganda, y ello por doble vía. Primero, porque en él puede ir inserto cualquier otro tipo de mensaje político (también comercial, etc.), pero aun sin él, sigue siendo un arma fácil de disparar por los propagandistas. Por una serie de asociaciones e inferencias causa-efecto (a veces verdad, a veces falaces) que se establecen consciente o inconscientemente en el público, el hecho de que éste se entretenga, de que lo pase bien, lleva una carga muy positiva para el Poder de turno. Esto lo tuvieron claro, por ejemplo, gran número de ayuntamientos de nuestro país en los ochenta, cuando proliferaron fiestas, conciertos, galas veraniegas, etc. por doquier. La música, en la medida que representa un elemento de diversión, se hace así también arma de propaganda.

Una cuarta función persuasiva de la música en tanto que instrumento de poder: **reforzar y dar conformidad a las normas sociales** (Martín Herrero, ib.). Legitimar el orden, validar las instituciones, apoyar la institucionalización de otros símbolos, rituales... Afianza, en una palabra, el Orden⁴.

Como quinta función propagandística, ya apuntada al principio de estas páginas, tenemos la de **cohesionar el grupo**, ya sea éste un partido político, una determinada iglesia, una nación o una tribu. El poder de evocar la solidaridad entre los miembros de un grupo hace que la música esté presente en toda manifestación pública del grupo. No hubo reunión de la Falange en la que no se cantara debidamente formados el *Cara al sol*. La música, cuando es cantada por

³ Ahora bien, ésta función de representación simbólica que ya apuntara Martín Herrero (1997, pág. 137), no es exclusiva del poder, sino también de sus antagonistas y de cualesquiera agentes políticos e ideológicos productores de propaganda. Por no alargarnos, nos limitaremos a verlo desde el punto de vista del Franquismo, o sea, desde el Poder.

⁴ Debemos decir lo mismo que para la función de representación simbólica. La música, lo analizaremos en otro momento, también puede servir como arma al *desorden*, o al *contra-orden*.

los miembros, hace que se unan de forma especial, sintiendo el individuo y forjando él mismo la unión, con su canto, pero cuando no hay *letra* también lo consigue, simbolizando entonces *la voz* del propio grupo y no la suma de la de todos sus miembros.

La sexta y última función a la que haremos referencia es la de **portar terceros mensajes** de forma idónea. La música, debido a su naturaleza rítmica y a sus relaciones con la memoria humana, la hace inmejorable para ser acompañada de mensaje verbal y así transmitir e introducir en el público ideas y conceptos fáciles de retener, de repetir, y por ende, a la larga, de creer. Es el soporte ideal para conseguir una sumisión casi absoluta a un lema, a un eslogan, a una proclama, debido a su mayor presencia cuantitativa, pero también cualitativa, pues tal mensaje irá vestido con muchos más elementos emocionales, cognitivos, etc. que si hubiera renunciado al pentagrama.

5. LA MÚSICA AUTÓNOMA EN LA PROPAGANDA FRANQUISTA

La política que se siguió al respecto de lo musical, una vez el Franquismo instalado en el poder tras la contienda civil, siguió una línea parecida a otros aspectos de la política nacional, siempre más o menos en consonancia a la ideología del régimen. La expresión musical, como todas las demás expresiones artísticas (y no artísticas), debía ser controlada por el régimen, no permitiendo que caminase al margen, al menos no en contra, de las consignas nacional-católicas y falangistas. Hay que reconocer que en el plano de la creación musical, que pudiéramos llamar *académica*, el régimen no fue excesivamente estricto a la hora de marcar unas directrices estéticas propias, como reconoce **Tomás Marco** en su *Historia de la música española de nuestro siglo* (1993), y ello, a nuestro juicio, por dos motivos. Primero porque no hizo falta. La ola del nacionalismo musical llegó a nuestro país ya con la generación de músicos del 27 (Marco, *ib.* pág. 160), con el debido y tradicional retardo respecto al resto de Europa. Pero sí es cierto que con la victoria de Franco retorna con más fuerza ese *nacionalismo casticista* de estética neoclásica que se irá haciendo progresivamente oficiosa, con connotaciones reaccionarias, y que quedará anquilosada, según Marco, haciéndose retardataria.

Con esta corriente de exacerbación nacionalista le será difícil al compositor apartarse a otros remansos estéticos, por lo que el régimen no necesitará de forma imperiosa de la censura. Pero por otro lado, como un segundo motivo del poco celo franquista ante la composición musical *culta*⁵, nos encontramos con la general desidia del aparato de poder hacia todo lo que de intelectual haya en la vida, desidia fácilmente convertible en odio. La música no se escapa de esta indiferencia provocada por la generalizada ignorancia de una clase dirigente al margen de toda intelectualidad.

⁵ Aunque no nos gusta este término, menos apropiado nos parece aún el de *clásica*.

De esta suerte, lo que se da en España, con propiedad, y en palabras de Tomás Marco, es un *nacionalismo casticista*, que no era otra cosa que una «*estética oficiosamente oficial en cuanto coincidía con ciertas ideas del régimen.*» (ib. pág. 161).

Esta estética imperante tiene como una de sus raíces la zarzuela, y no es casualidad, puesto que ésta representa el mayor y más genuino género *nacional*. Por otro lado, este casticismo apunta a un neoclasicismo que para nada tiene que ver con el dado en las vanguardias europeas de la época, «*puesto que las referencias son a la edad castiza literaria por excelencia, la de un siglo XVIII visto a través de una mezcla de aristocracia y majeza, tauromaquia y saraos, guitarra y ambiente de tapiz goyesco interpretado a lo tonadillero.*» (Marco, ib. pág. 170) Lo castizo, o sea, lo español, por encima de todo.

Político-musicalmente, tres son los parámetros que principalmente enmarcan este nacionalismo musical emergente, que pasamos a definir seguidamente.

5.1. La Autarquía

Por un conjunto de razones, entre las que se mezclaban las ideológicas por un lado, y las que imponía una situación internacional en plena explosión de una segunda guerra mundial, los principios autárquicos en política y en economía eran los que, al menos aparentemente, mantenían la hegemonía. A pesar de que la autarquía, ya desde la guerra civil, era algo no del todo cierto, pues el apoyo fascista y nazi desde que Franco cruzó el estrecho en la contienda es algo patente, lo cierto es que mantener esa posición proporcionaba mucha cobertura al régimen, desde la comodidad de las devaluaciones monetarias, hasta el doble juego que tuvo Franco con ambos bandos de la Guerra Mundial. La verdad es que esa autarquía primera fue clave en la supervivencia del franquismo una vez concluida la Guerra.

Pero ese aislamiento no podía quedarse solamente en acciones políticas ni en estrategias económicas (si es que se les puede llamar así a lo que hubo en aquellos primeros años), el pueblo debía *comprender* que la falta de materias primas, de alimentos, de medicinas, de combustible... no era por culpa del Caudillo, por su arrogancia, la cual tuvo que tragarse al tener que aceptar más tarde la ayuda norteamericana que antes había despreciado al ser la situación ya insostenible, sino que era por otros motivos, bien por culpa de la guerra, de los rojos y masones, de Moscú, etc. Pero, además de desviar responsabilidades a designios divinos o demoníacos (rojos), el régimen, ahído de orgullo patrio, debía demostrar que no necesitaba la ayuda de nadie, apelando a la paciencia de unos y a la resignación de otros.

Todo ello debía ser comunicado al pueblo, que soportaba las consecuencias de dicha política. Su convencimiento no podía venir de otro lado que de la persuasión, emocional y simbólica. El español no necesitaba nada que no fuera es-

pañol, desde el trigo hasta la gasolina, desde el cine hasta, por supuesto, la música.

La política que el régimen siguió con respecto a la música fue de evolución parecida a la tomada en otros asuntos. La autarquía también llegaría para el fenómeno musical dentro de nuestras fronteras. Desde la creación hasta la interpretación, pasando por la enseñanza, «*la música que se produce en la nueva situación española se aísla*» (Marco, ib. pág. 160). Esto hará que la música española caiga en un «*regodeo en el propio ombligo proveniente del aislamiento y su secuela de desinformación en un momento álgido para la música mundial.*» (Ib.) Esto significará un golpe de muerte para la música española, la cual ha tenido que esforzarse *sobremedida* para incorporarse al carro de los tiempos y terminar decentemente el siglo xx.

En un plano menos académico, en una tesitura más popular, el régimen trató de afianzar el uso de los géneros musicales típicamente españoles como posible barrera de entrada a elementos externos. La copla y el flamenco tuvieron una función clave en ese sentido, que por otro lado, eran señas de identidad de lo español, una marca genuina del *sentir del pueblo de España*. La *españolidad* era así insuflada también por el oído, inculcando una concepción del *sí-mismo-español* más intensa. Es decir, la música creó identidad, a instancias y beneficio del franquismo.

5.2. El Imperio

El régimen, que le costó definirse como sistema político, tuvo siempre presente una cosa: reivindicar su carácter imperial. Franco, como activo militar en África, tuvo una gran implicación en el epílogo imperialista que padeció España. Su carrera, de hecho, se la fraguó principalmente en la guerra de Marruecos. Hasta que la derrota final de Hitler no le abrió los ojos a la realidad política de un siglo xx que rondaba su ecuador, las ensoñaciones imperiales del dictador estuvieron acompañadas por serias aspiraciones imperialistas.

Llegados al final de la II Guerra Mundial, Franco tuvo que conformarse con pequeños terrenos en el Sahara. El Imperio de Carlos V y de su hijo Felipe II, seguiría siendo el referente para un régimen en el que lo que realmente imperaba era la mediocridad, deducción que hace **Vázquez Montalbán**, entre otros. Por tanto, sin imperio real al que dominar, teniéndose que conformar *solamente* con la mayor parte de la Península Ibérica (que no toda, cosa que también le tentó) y las Islas, un país exhausto por las consecuencias de su propia guerra y la de los demás, no quedó más remedio que, si quería un imperio, *construirlo* en el plano de lo simbólico. No es casualidad que, en gustos arquitectónicos, Franco mostrara predilección por el estilo herreriano de El Escorial, por el neoclasicismo de los arcos de triunfo, por el granito, por las grandes magnitudes... Había que edificar un Imperio, para lo que la arquitectura le daba un camino apropiado. Pero no sólo la arquitectura, también otros

elementos como, es de suponer, la música. España debía ser la cuna de su propia música, la creadora de estilos y géneros propios. Si Hitler tenía Wagner, Franco tenía la Zarzuela, salvando las distancias, claro está. Ahora bien, la verdad es que Franco no tuvo mucha suerte en este sentido, pues el bagaje musical alemán que se encontró Hitler al llegar a la Cancillería, era pura quimera para el Caudillo. Pero no importaba, de puertas para adentro, *nosotros tendríamos nuestra música*, lo que enlaza estrechamente con el siguiente apartado.

5.3. El *Volkgeist*

No será el franquismo, claro está, el único régimen que considere la música como una más de las expresiones posibles del *volkgeist*, del espíritu de su pueblo. La música popular será llevada de esta manera a un lugar donde poder ostentar una enorme predominancia. Los bailes, los coros y danzas, el folklore en definitiva, será entendido como uno de los alientos más profundos del *volksgeist*, del espíritu de la patria, de la nación. Es un signo más de la *transcendentalidad* y de la esencia de la existencia de una nación por encima de los tiempos y los espacios.

Este nacionalismo musical tuvo en el franquismo otra peculiaridad importante. Además de usar la música popular para *cosificar* a la patria (o el imperio), hacerla tangible de alguna manera, para Franco funcionó como una herramienta en la estrategia de desarticulación de los nacionalismos periféricos que existían con fuerza en España.

Las diferencias culturales que existen entre unas regiones y otras es algo que se hacía obvio hasta para el Generalísimo, era algo que no podía negar. Pero por otro lado, Franco era fiel a su eslogan de España Una, Grande y Libre. Es decir, la unidad debía ser algo incuestionable. Por lo tanto, las diferencias debían ser canalizadas de alguna forma para que no pudieran desembocar en reivindicaciones nacionalistas, aunque de ello se encargaba también la represión.

Era como el funcionamiento de las vacunas. Se fomentaba la heterogeneidad de las regiones en lo folclórico, de lo cual, lo musical formaba buena parte, para que así no pasara a otros planos, como pudieran ser otros parámetros culturales, la lengua, etc., intentando hacer ver que las diferencias no pasaban de los ritmos de las danzas, de los giros melódicos de cada región, puesto que por encima de todo ello debía estar y estaba la esencia hispánica.

La música popular fue así usada para alimentar un nacionalismo *nacional* y para desmembrar unos nacionalismos *antinacionales*. El flamenco, las jotas, las sardanas... todo era de todos, cada cual con sus pequeñas diferencias, pero en el fondo, *Una*.

6. LA MÚSICA EN EL CEREMONIAL FRANQUISTA

Sin duda, el eje comunicativo de todo el sistema propagandístico franquista es el ceremonial. Las ceremonias, acompañadas con la proclamación de festividades por doquier marcaron la cotidianeidad de estas décadas. Asimismo, este hecho viene determinado por dos elementos esenciales. Por un lado, es en el ceremonial, es decir, en lo simbólico, donde la imaginación tiene casi toda la libertad del mundo, y a esas alturas del siglo xx, el anhelado Imperio del general Franco necesitaba de grandes dosis de imaginación para poder seguir manteniéndose de pie. Por lo tanto, sólo ahí, en la ceremonia, era donde podía tomar forma ese imperio, donde el Generalísimo era Generalísimo, donde el mundo podía doblegarse a Dios, a la Patria y al Caudillo.

Por otro lado, e indisolublemente ligado a lo anterior, nos encontramos con otro factor clave que explica en gran parte la mentalidad de un régimen ligado de esta forma tan exagerada a una sola persona. Sus biógrafos coinciden en la descripción de un rasgo de personalidad presente en la estructura mental del caudillo: su megalomanía. Basta trazar unas leves relaciones psicográficas entre los hechos más importantes de su vida para deducir fácilmente lo mismo. Una vez instalado en el poder, por ejemplo, el caudillo celebraba *su* día, el 1 de octubre, en el Palacio de Oriente con toda la pompa imaginable. Preston (ib. pág. 486) recogiendo el comentario que el embajador de Portugal le hizo por carta a **Salazar**, nos cuenta cómo ese día, en 1940, «*Para chanza del cuerpo diplomático, Franco los recibió en el salón del trono bajo un palio. Los embajadores convocados tenían instrucciones de desfilar ante él y hacer una reverencia, proceder que nunca habían exigido los reyes de España*».

Por lo tanto, el manejo de la música en las ceremonias, ya fuesen religiosas, militares o más estrictamente políticas, estaría marcado en gran medida por los rasgos megalomaniacos del jefe del que era partido único, del Jefe del Estado y de Gobierno, Generalísimo de todos los ejércitos, etcétera, etc. Desde el 1 de octubre de 1936, en plena guerra civil, le fueron otorgados en Burgos todos los poderes del Estado (el naciente) por la Junta de Defensa Nacional. Franco sería a partir de entonces el Estado, y el Estado sería Franco, cosa que empezó a dejar claro desde ese mismo día, en el que la ceremonia de investidura fue planificada con toda pompa y protocolo, haciendo que la figura bajita y rechoncha del Generalísimo sobresaliera de todos los presentes.

6.1. Dios; el ceremonial religioso

Comenzamos por repartir toda la propaganda ceremonial del franquismo en tres categorías esenciales, aunque la delimitación entre ellas no es para nada nítida. No cabe duda de que en toda ceremonia religiosa oficial, estaban presentes elementos de propaganda política, como en lo militar, en un régimen en el que todo poder desembocaba en gran medida en una sola cúspide. Lo religioso,

lo militar, lo político, lo diplomático, todo servía como herramienta para fortalecer al régimen, o sea, a Franco. Pero digamos que toda esta amalgama de pompa, protocolo, ceremonia, fastos, celebraciones, solemnidades... se desarrollaban en tres escenarios diferentes, lo que nos servirá para delimitar las tres categorías que antes anunciábamos.

Franco nunca fue un hombre muy religioso, hasta la guerra, claro. En sus batallas por África seguía al pie de la letra el lema de «*ni vino, ni curas ni mujeres*» (Leguineche, ib. pág. 147) que tan buenos resultados le dio en su carrera. Lo del vino y las mujeres lo mantuvo más o menos toda la vida, pero lo de la abstinencia clerical lo abandonó en el momento en que sus intuiciones sobre el *marketing ideológico* le llevó a darse cuenta de que la religión era una carta importantísima para ganar la contienda. Comenzó a dar muestras públicas de fe y clericalismo, para llegar a adoptar uno de sus mayores eslóganes estratégicos, el de que aquello que él había comenzado no era una guerra civil, sino una Cruzada contra el infiel, el rojo y el masón. Esto le valió no solo el apoyo de la Iglesia, sino que lo distanció lo suficiente del nazismo ateo como para no provocar la desconfianza total de las democracias europeas y norteamericana, y por ende, un ataque de las mismas.

Este *religionismo* casi repentino, jugada redonda durante la guerra, era un capital que no podía desaprovechar una vez ganadas todas las batallas, por lo que había que sacarle todo el rendimiento posible una vez en la cumbre del Estado. El ceremonial religioso pasó a ser así una manifestación más del Poder. Se articularon innumerables apariciones de Franco en actos y celebraciones religiosos en los que podía plasmar, de forma simbólica, la estructura de poder en el país, y así afianzarlo.

Por otro lado, el componente religioso se extendería a otros ámbitos del ceremonial de Estado, como por ejemplo la celebración de la Victoria en 1939. Para dar gracias a Dios por la misma, y por otro lado para legitimarla, se organizó un *Te Deum* en la basílica de las Salesas Reales, bella muestra del rococó madrileño, al que asistiría el Caudillo, que al llegar sería recibido por el coro de Santo Domingo de Silos interpretando un canto mozárabe del siglo x compuesto y reservado para la recepción de Príncipes. La simbología era doble. Por un lado, Franco era el nuevo príncipe, pero también el héroe medieval, a modo del Cid, que había reconquistado España contra el infiel.

Desde entonces, toda celebración religiosa de Estado no quedaría exenta de la pompa imperial franquista. A parte del palio con el que entraba y salía Franco de los templos, (cosa que tampoco hicieron los reyes), la música tomaría gran protagonismo en el ritual, al realzar y solemnizar aún más el acto litúrgico. Con los acordes, el aura de Franco se multiplicaba varias veces. Otro primero de octubre, en 1945, la orquestación de la propaganda de cara al exterior, tanto para las potencias del eje como para los aliados, como de cara al interior, para soldar grietas entre falangistas y no falangistas, y para la escasa oposición, fue de una solemnidad exquisita. En la basílica de San Francisco el Grande, una de las más monumentales de Madrid, se dio una misa a la que

asistió el Jefe del Estado acompañado por otras instancias de su poder (Famula, Ejército, etc.). Por supuesto, fue una misa con sus debidos coros y orquesta.

Vemos pues cómo el ceremonial religioso fue magnificado y adaptado a las exigencias y objetivos políticos del franquismo, proceso en el que la música tuvo su papel y su importancia. Gracias a la capacidad que tiene la música para *transcendentalizar* todo acto, haciéndolo sonoro además de visual, y multiplicar así los canales por los que la persuasión propagandística ceremonial nos llega, la hizo imprescindible en un régimen que se alimentaba y legitimaba acto tras acto, ceremonia tras ceremonia. El franquismo llevó a su máxima expresión la afirmación de G. Balandier (ib. pág. 23), en la que nos dice que «*Las manifestaciones del poder se adaptan mal a la simplicidad y son la grandeza o la ostentación, la etiqueta o el fasto, el ceremonial o el protocolo lo que suele caracterizarlas*».

El poder es, en definitiva, un conjunto de símbolos, además de ciertas dosis de violencia y de razón, con proporciones según los casos. Ni siquiera el Franquismo, basado fundamentalmente en la violencia, tuvo suficiente con ella. Necesitó del símbolo para perdurar. El *Estado-Violencia* debía ser también *Estado-Espectáculo* (Balandier, ib. pág. 20) si quería sobrevivir.

En ese sentido, la Liturgia, máxima representación simbólica de la omnipotencia de un Dios soberano, no podía quedar desligada de una liturgia política que fuera la representación de un Caudillo todopoderoso. La Gracia de Dios sobre el Generalísimo debía quedar patente de alguna forma, debía verse (y oírse) de algún modo.

Pero además, la presencia planificada de una música en el ceremonial, ya sea religioso o de cualquier otro tipo, se hace necesaria debido a otra peculiaridad de nuestro sistema perceptivo sonoro y a la que no hemos hecho referencia todavía. Como nos recuerda Chion (ib. pág. 40), hay factores del sistema auditivo humano, entre los que se encuentra la ausencia de párpados o algo parecido en el oído que permitiera, como en el ojo, interrumpir el cauce perceptivo voluntaria o involuntariamente, así como la omnidireccionalidad de la escucha, que hacen de la misma una selección de ese «*impuesto-al-oído*». Es decir, no podemos dejar de oír, y esa escucha inconsciente de todo el conjunto sonoro que nos rodea constantemente, corre el *riesgo* de hacerse consciente y selectiva, riesgo, claro está, desde el punto de vista del propagandista. En un momento dado, en el transcurso del ceremonial, si no hay una música, una *banda sonora* que focalice y obstruya a terceros el foco de selección perceptiva puede verse distorsionado el sentido pleno del ritual. Aquello que quede blindado con una música conscientemente planificada no será susceptible de un desequilibrio entre lo que la vista y el oído del público están recibiendo, o incluso dentro del plano sonoro solamente, entre lo verbal y lo no verbal (ruidos, otras músicas...). De esta forma no habrá sitio para una disonancia perceptiva, que más tarde podría traducirse en una disonancia cognitiva.

Con esto no queremos decir que no pueda haber silencio, al contrario. El silencio, que según muchos teóricos también es música (al menos está más claro que la música también es silencio) es necesario en multitud de ocasiones ceremoniales, por lo que también hay que dejarle su sitio. No decimos que haya que poner música en todo momento. Ahora bien, no se puede negar que para que haya silencio debe estar precedido y seguido de *no-silencio*, o sea, de palabra, de música, etc. Cuanto mejor planificados estén los silencios, los no-silencios y las transiciones entre unos y otros, el efecto persuasivo podrá ser más certero y seguro. La propaganda será indudablemente más eficaz. Por ejemplo, en la liturgia, el levantamiento de la hostia hacia el cielo va acompañado de un silencio que va precedido, preparándolo, por el tintinear dulce y suave de una campanita, lo que ahonda de forma excepcional ese silencio sacro.

6.2. Patria; el ceremonial militar

El ejército, uno de los elementos de la coalición que gobernaba bajo Franco, tuvo una presencia crucial en todo acto ceremonial. Lo religioso y lo militar se hallaban íntimamente relacionados, de tal forma que en cualquier ceremonia religiosa importante se encontraba la destacada presencia de elementos del ejército. Había incluso rituales en los que la identificación del evento religioso con el militar era plena, como podía ser el día de la patrona.

Pero también el ejército disfrutaba de su propia parafernalia ritual al margen de la Iglesia. El punto de partida de todo ello lo marcó el fastuoso desfile de la victoria, tras vencer en la Guerra Civil, que discurría con cinco horas de recorrido por el madrileño Paseo de la Castellana (rebautizado del Generalísimo Franco), el cual iba encabezado por un batallón de camisas negras con sus dagas levantadas en saludo romano, precedida por una gran banda de música de los *carabinieri*, (Preston, ib. pág. 411) enfervorizando con sus notas marciales los ánimos tanto del público como de aquellos fascistas del desfile.

A partir de entonces, la grandeza de las Fuerzas Armadas de España iría quedando relegada al puro anhelo, teniendo que hacerla existir en lo simbólico. Esa debilidad del ejército, lo que ayudó sin duda a no entrar en la II Guerra Mundial, debía ser disimulada, tanto de cara al exterior como al interior, detrás de una ritualización pública de toda manifestación militar. El boato ceremonial de cualquier efeméride o acto militar debía pues, esconder las verdaderas carencias de un ejército en gran medida decadente. La música, siempre presente y repleta de cornetas, de tambores, de instrumentos *fuertes*, de ritmo marcial e impetuoso, de melodías sencillas pero contundentes... tendría el deber de mostrar una fuerza y una potencia de la que en verdad se carecía.

Por otro lado, la música cumple en toda ceremonia militar una serie de funciones que pudiéramos llamar narrativas. Esto es algo que también se da en el ritual religioso, y en el político, pero donde más claro se palpa es quizás en el militar, al estar la música planificada y codificada hasta en el más mínimo de

sus detalles. Este aspecto lo tomamos de las exposiciones y las claves que nos dan autores como Chion, como **García Jiménez**, etc. sobre la música como factor narrativo en análisis audiovisual. Así, atendiendo a los parámetros que dan sobre el papel de las notas en el contar las cosas, en el discurso, podemos hacer un paralelismo con el *discurso ceremonial* que se produce en el acto en sí.

La música, de esta suerte, puede actuar para **narrar** las acciones de los participantes, ya sean individuales o colectivos. De hecho, casi se puede saber, con los ojos cerrados, qué está aconteciendo en la ceremonia gracias a los compases que estén sonando. En un acto militar nos encontramos, por ejemplo: con una corneta que ordena la formación, y avisa a la banda para que comience a interpretar la marcha de saludo y bienvenida a las autoridades, o bien el himno del o los países, según sea el caso; seguidamente hay una marcha diferente mientras se pasa revista a la filas; el himno de la institución, del ejército, etc; se puede dar el caso de un homenaje a los caídos, lo que irá acompañado por un toque de corneta de ecos fúnebres, de redoble suave de tambor que puede ir *in crescendo* a medida que van siendo izadas las banderas; a cada toque de corneta, escueto y muy bien determinado, le seguirá la acción colectiva de las tropas en un sentido o en otro; etcétera.

Como vemos, la codificación es tal, que con conocer un poco del tema seríamos capaz de entender y ver la ceremonia a través exclusivamente de lo que la música nos está contando. Pero la música también funciona como **unificador**, como articulador del acto. Entre acción y acción se puede producir un vacío que la música deberá encargarse de rellenar, encabalgando (como hace en el cine entre los planos y las escenas) y articulando el sentido del mensaje global

Como tercera función narrativa tenemos la de **puntuar**, la de subrayar las acciones de los personajes, jerarquizándolos, ordenándolos sonoramente en el espacio, enfatizando gestos, frases, momentos, dando dinamismo tanto emocional como cognitivo al mensaje que se pretende lanzar con el rito. La *Marcha Real*, que tradicionalmente ha hecho las funciones de himno español, era preceptivamente interpretada en una ceremonia oficial cuando llegaban el rey, la reina, o ambos. Pues bien, Franco no dudó en la *realeza* que el destino le había dado a su familia y ordenó que cuando su mujer llegara a un acto oficial, aun sin el Caudillo, se le interpretara dicha marcha, lo cual fue signo de varias cosas, como por ejemplo de esa megalomanía y soberbia que ya hemos señalado del Generalísimo y que compartía con doña Carmen. Pero también fue un mensaje musical por parte de Franco de que su régimen no sería todo lo transitorio y provisional que se pensaban los monárquicos, los cuales ya habían tenido serios avisos de ello durante la guerra. Cuenta Preston, relatando los avatares del Caudillo durante la contienda, que «*la ostentación y la magnificencia que rodeaban las apariciones en público del Caudillo sugerían ecos de permanencia.*» (Ib. pág. 285). Franco comenzó a tomarle el gusto a la pompa, organizando, por ejemplo, un recibimiento espectacular en la ciudad de Sala-

manca, en 1937, al embajador fascista **Roberto Cantalupo**. La magnificencia de la música fue preparada a conciencia, haciendo que el enviado de **Mussolini** fuese recibido nada menos que por ocho bandas militares, interpretando himnos y marchas que acompañaran al solemne desfile. La monumental ciudad debía ser toda ella un fasto.

6.3. Caudillo; el ceremonial político

Pero si algo destacó por encima de todo en los cuarenta años de franquismo, fue, sin parangón, el mismo Franco. La egolatría y la ambición del hombre (y su familia) que hizo de España su propio cortijo le llevó a no tener rivales a su altura dentro de su casa, y a capear con fortuna a los de fuera, conservándose en El Pardo hasta su fallecimiento. Todo lo que hemos dicho hasta ahora relativo al protocolo, a la propaganda, al régimen, a la utilización de la música... en el fondo, iba encaminado para la misma cosa: conservar el régimen, es decir, conservar a Franco, puesto que Él era el Régimen, el Movimiento, el Estado, la Patria, España. De esta suerte, **Salvador de Madariaga** diría que «*el más alto interés de Franco era Franco*», y así lo demostraron sus hechos y actuaciones a lo largo de toda su vida.

Así, todo cuanto venimos diciendo sobre el ceremonial religioso, militar, del uso de la música autónoma, popular, etc. al final, todo desemboca en ese único objetivo que el Caudillo llevaba adentro, pudiéndose decir que todo era propaganda política a favor de su persona, de su poder personal, cosa que ahora identificamos como política, al describirlo como ceremonial político, si bien Franco nunca se quiso considerar un político.

Como ceremonias estrictamente políticas, podríamos tomar a modo de ejemplo las que tenía el *Consejo Nacional* del partido único, la *Falange Española y Tradicionalista y de las J.O.N.S.* cuyo nombre era más grande que su importancia real. En cada acto de lo que también se conocía como el Movimiento estaba cada detalle perfectamente calculado y orquestado para que todo fuese una manifestación del poder de su Jefe máximo, o sea, Franco. Es más, el partido, para lo que realmente servía era para ejercer de decorado y refuerzo a las grandilocuentes manifestaciones públicas de poder del Caudillo, que a modo de coro de tragedia griega consolidaba el papel del protagonista.

La música siempre estaba presente en este acto. Su representante sería el *Cara al sol*, que todos cantaban de pie y brazo en alto al final de la sesión, lo cual hacía que, como ya hemos señalado, todos salieran con un sentimiento de unión a pesar de las discusiones (muy *sui generis*) que se produjesen, sentimiento que no era de otra cosa que de adhesión al líder.

Por otro lado, para concluir con el tema de la música en el ceremonial político, mezclándolo con lo deportivo, debemos hacer mención a un capítulo curioso que se dio en un acto de ese fenómeno que ya iba siendo masivo en

aquella época, el fútbol. No pocos conflictos produjo el que dos de los países que llegaron a los cuartos de final de la primera Copa de Europa, en 1960, jugaran juntos. Y es que esos dos países fueron España y la U.R.S.S. Al final, esa eliminatoria no se jugó. Muchos eran los miedos de Franco a que la selección del imperio rojo entrara en España y que lo hicieron vacilar en todo momento, pero lo que sin duda colmó el vaso fue que en el partido se tuviera que izar la hoz y el martillo con fondo rojo, y una banda española, probablemente militar, tuviera que interpretar en el campo de juego el himno de la Unión Soviética. Eso, como dice Preston, era demasiado.

7. CONCLUSIONES

En definitiva, la música jugaría, a nuestro modo de ver, su propio papel en el mantenimiento de un régimen que tuvo en la propaganda y en la persuasión simbólica una de sus mayores armas. Sin embargo, es dudoso que en todos los fenómenos musicales que hemos detallado en estas páginas se diera esa condición que Pizarroso Quintero (ib. pág. 46) señala como *animus propagandi*, es decir, que hubiera intencionalidad de *propagandear*. Haría falta, además de cierta discusión ético-filosófica al respecto, una investigación mucho más profunda para averiguar los motivos últimos de toda esa gente que planificaba las ceremonias al abrigo del Caudillo, que ordenaba una música u otra en las misas oficiales, que programaba una zarzuela u otra en las representaciones, que componían, bailaban, interpretaban y enseñaban una música llena de españolidad.

De lo que no cabe duda es de que Franco sabía que todo eso era importante si quería seguir con la cabeza bajo el trono. Pero no sólo él, también sus principales colaboradores, desde **Serrano Súñer** hasta **Manuel Fraga**, fueron conscientes de ello. Éste último fue quien orquestó una de las más interesantes campañas de propaganda, desde el punto de vista académico, de la España contemporánea, la que se dio bajo el lema de «Veinticinco años de Paz» con objeto de revitalizar al régimen durante los años sesenta.

En cualquier caso, creemos que, con esta exposición general de la presencia del fenómeno musical en un sistema de propaganda y persuasión política como lo fue el del Franquismo, hemos conseguido poner de manifiesto que la música es y seguirá siendo una de las herramientas que tendrán las sociedades humanas para persuadir y disuadir a sus miembros, para seducirlos, para encantarlos, para dominarlos en definitiva. Ahora bien, éste es un patrimonio que, bien es cierto, no siempre fue exclusivo de los seres humanos, ya que, antes que nosotros, lo poseían las hermosas y peligrosas sirenas que habitaban los plácidos mares, que con su canto irresistible dominaban las voluntades hasta del alma más irreductible, como la del mismísimo **Ulises**, que no pudo, o no quiso, taparse los oídos, y tuvo que ser atado para no sucumbir al embrujo de aquellas embriagadoras y mortíferas melodías.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALANDIER, G., *El poder en escenas*. Paidós, Barcelona, 1994.
- BALLESTEROS JIMÉNEZ, S., *Psicología General. Un enfoque cognitivo*. Universitas, Madrid, 1995.
- BARCE, R. (1997), «Materia sonora y campo simbólico», en *Revista de Occidente*, n.º 191, Madrid, Abril de 1997.
- CHION, M., *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós. Barcelona, 1993.
- FROMM, E., *El miedo a la Libertad*. Paidós, Barcelona, 1947.
- GARCIA JIMÉNEZ, J., *Narrativa Audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1993.
- GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*. Alianza, Madrid, 1988.
- HUICI MÓDENES, A., *Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda*. Alfar, Sevilla, 1996.
- JANKELEVITCH, V., «Ética y Metafísica de la Música», en *Revista de Occidente*, n.º 191, Madrid, Abril de 1997.
- LEGUINECHE, M., *Annual 1921, El desastre de España en el Rif*. Alfaguara, Madrid, 1996.
- MARCO, T., *Historia de la música española, siglo xx*. Alianza Música, Madrid, 1994.
- MARTÍN HERRERO, J. A. *Manual de Antropología musical*. Amarú ediciones, Salamanca, 1997.
- PIZARROSO QUINTERO, A., *Historia de la Propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. EUDOMA, Madrid, 1990. (2.ª ed. ampliada, 1993.)
- PRESTON, P., *Franco, Caudillo de España*. Mondadori, Barcelona, 1993.
- VAZQUEZ MONTALBÁN, M., *Autobiografía del General Franco*. Planeta, Barcelona, 1992.